
Schémas de rimes particuliers dans les octosyllabes de la “Moralité de Fortune et Povreté”

G. Matteo Roccati



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/4259>

DOI : 10.4000/studifrancesi.4259

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2016

Pagination : 179-192

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

G. Matteo Roccati, « Schémas de rimes particuliers dans les octosyllabes de la “Moralité de Fortune et Povreté” », *Studi Francesi* [En ligne], 179 (LX | II) | 2016, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/4259> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.4259>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Schémas de rimes particuliers dans les octosyllabes de la “Moralité de Fortune et Povreté”

Abstract

The *Moralité de Fortune, Maleur, Eur, Povreté, Franc Arbitre et Destinee* (third quarter of the fifteenth century) has not yet been published; inside it, together with several “fixed” forms, in some passages it is possible to highlight anomalies in the *continuum* of octosyllabic couplets, in particular a pattern of five lines “aabab”, rarely detected, whose role is clarified through the analysis of these passages, edited here: it is a closure form, intended to emphasize a key moment in the dramatic action.

La *Moralité de Fortune et Povreté*, anonyme, composée sans doute dans le troisième quart du xv^e siècle¹, constitue la version dramatisée et développée du célèbre apologue raconté par Andalò del Negro en ouverture du livre III du *De casibus* de Boccace². En conformité avec les habitudes de l'époque, sa forme métrique est soignée³: la plus grande partie de la pièce est en couplets d'octosyllabes, mais les rimes s'en affranchissent parfois et dans plusieurs passages le mètre change, soit dans le jeu des rimes, soit dans la longueur des vers et dans la combinaison de vers de longueurs différentes. Les formes sont variées et, si elles sont parfois courantes, dans nombre de cas elles témoignent d'une sorte de jeu où l'on recherche la complexité et l'agencement inédit⁴. Mise à part l'insertion de formes “fixes” – ballades⁵, rondeaux, fatras et autres⁶ –, dans les parties en octosyllabes, à certains moments, des schémas de rimes différents du couplet apparaissent aussi. On trouve des strophes complexes, mais bien répertoriées. La rime alternée (*ab*) est la plus fréquente, simplement répétée ou agencée dans des rimes embrassées (*abba*) dans des vers réunis en sixains (*aab*

(1) On trouvera une présentation de la moralité dans mes articles: “La Moralité de Fortune, Maleur, Eur, Povreté, Franc Arbitre et Destinee”. Une adaptation du “Certamen paupertatis et fortune” (Boccace, “De casibus”, livre III), in «L'analisi linguistica e letteraria» VIII (2000), 1-2, pp. 355-382; *Du récit au dialogue, du latin au français: du «Certamen paupertatis et fortune»* (Boccace, “De casibus”, livre III) à la «Moralité de Fortune et Povreté», in *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, a cura di D. Dalla Valle, L. Rescia, M. Pavesio, Roma, Aracne, 2012, pp. 47-67. Je remercie les relecteurs anonymes de «Studi francesi», leurs remarques pertinentes m'ont permis de clarifier et préciser plusieurs points.

(2) *Paupertatis et fortune certamen*, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, t. IX: *De casibus virorum illustrium*, a cura di P.G. Ricci e V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1983, pp. 192-201.

(3) Pour l'importance de cet aspect dans les

textes dramatiques de l'époque, cf. T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *Formes fixes: futilités versificatoires ou système de pensée?*, in *Vers, une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*. Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008, Textes réunis par X. Leroux, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 121-142.

(4) La description des différents mètres est tirée de l'introduction de mon édition en cours, ainsi que la numérotation des vers. Une première transcription se trouve dans S. LEONE, *Una «moralité en vers» inédite del XV secolo (ms. Paris, B.N.F., n.a.f. 6218), tesi di laurea* inédite (Università di Torino, Facoltà di lettere, a.a. 1996-1997).

(5) Cf. G.M. ROCCATI, *Les ballades insérées dans la “Moralité de Fortune et Povreté”*, in «Studi francesi» LIX (2005), pp. 353-356.

(6) Cf. G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes à refrain dans la “Moralité de Fortune et Povreté”*, in «Studi francesi» LVII (2013), pp. 347-361.

aab)⁷ et neuvains (*aab aab bab*)⁸, huitains (*abab abab* ou *abab bcbc*)⁹ et douzains (*abab abab baab*)¹⁰, les différents schémas s'identifiant en général aux reparties scandant les dialogues.

Dans quelques cas on trouve des schémas particuliers récurrents, qui méritent donc une étude plus approfondie. Pour mener celle-ci quelques considérations de méthode sont nécessaires au préalable. La dimension métrique du texte dramatique médiéval, et tout particulièrement à la fin de la période, est en effet très éloignée de notre perception du texte théâtral, façonnée par le théâtre classique. Contrairement à ce dernier, le premier n'est pas d'abord écrit, mais il se forge dans un va-et-vient constant entre la performance et la création, la mémorisation et l'écriture¹¹. Le fait que, à la base du texte conservé, nous n'ayons pas une œuvre avant tout écrite, mais un «textus» – trame mémorisée actualisée à chaque performance et cristallisée pour des raisons très diverses dans les écrits qui nous sont restés – change complètement la situation. Ce qui relève de l'évidence dans une œuvre classique – répartition nette des répliques entre les acteurs, jouant le cas échéant des ressources de la forme métrique, comme dans la stichomythie, mais restant toujours dans le cadre de schémas établis – peut être problématique dans le texte médiéval. L'apparence plane donnée par la suite de couplets d'octosyllabes est trompeuse: «au Moyen Âge, le texte dramatique n'est pas constitué d'une trame octosyllabique à rimes plates, irrégulièrement parsemée de formes figées ou fixes [...]. Le discours dramatique est le produit d'une écriture dont la plasticité rythmique est fondée sur des jeux de répétition et de rupture, d'alternance et d'attente»¹². Ces «jeux» se font notamment entre les reparties: le cas des rondeaux en est un exemple emblématique¹³. De plus, le procédé de la rime dite «mnémonique»¹⁴ et l'utilisation de vers adjoints¹⁵ révèlent les frontières entre les formes tout en les cachant si on se limite au simple relevé des rimes et surtout si on utilise les répliques comme bornes. Pour isoler ces formes, dans une démarche heuristique la première étape, indispensable, nécessite le repérage des retours de rimes et de schémas particuliers, ou de leur absence, indépendamment du contenu et de la

(7) Vv. 2226-2231. Sur le sixain *aab aab*, très fréquent, cf. H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris, 1907, reprint Genève, 1974, pp. 110-112.

(8) Vv. 2397-2405.

(9) Vv. 197-236, 243-250 (*abab abab*); 251-258 (*abab aabb*), 181-196, 821-916 (*abab bcbc*).

(10) Vv. 1722-1745.

(11) Cf. T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *De l'oral à l'oral: réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge*, in «Médiévales» 59 (2010), pp. 17-40, en particulier pp. 17-22.

(12) T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *Les «Recherches sur le vers français» d'Henri Chatelain et la pratique théâtrale: essai d'historiographie versificatoire*, in «Memini. Travaux et documents» 16 (2012), pp. 29-43; <http://memini.revues.org/540>, mis en ligne le 18 janvier 2015, consulté le 24 novembre 2015. Je cite de la p. 7, § 20.

(13) Pour les rondeaux dans cette même moralité, et les jeux entre les acteurs auxquels ils donnent lieu, voir G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes à refrain* cit.

(14) Sur la rime dite «mnémonique», cf. W. NOOMEN, *Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique*, in «Neophilologus» 40 (1956),

pp. 179-193, 249-258. L'appellation est cependant impropre, le procédé sert à assurer l'enchaînement des répliques, cf. G.A. RUNNALLS, *Monologues, dialogues et versification dans le «Mystère de Judith et Holoferne»*, in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995, réunis par J.-P. Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 115-139, en particulier pp. 119-121; cf. aussi B. DE CORNU-LIER, *Sur la versification du Jus de Saint Nicolai de Jehan Bodel (vers 1200)*, *Fabula / Les colloques, Manuscrits, mètres, performances: les «Jeux» d'Arras, du théâtre médiéval?*, article publié le 09 avril 2009; <http://www.fabula.org/colloques/document1189.php>, consultée le 19 décembre 2015, en particulier §§ 69-103.

(15) Sur le «vers adjoint», cf. T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *Formes fixes: futilités versificatoires ou système de pensée?* cit., pp. 141-142; vers complémentaire (aussi «vers amorce» ou «vers prolonge») chez H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français* cit., p. 129, 243; aussi vers de liaison chez X. LEROUX, compte-rendu de: *Moralité à six personnages*. BnF ms. fr. 25467, édition critique par J. BLANCHARD, Genève, Droz, 2008, in «Revue de linguistique romane» LXXIII (2009), pp. 251-266, en particulier p. 254.

distribution des reparties, repérage qui doit évidemment être complété ensuite par l'analyse du contenu – phrases et syntaxe – et du jeu des répliques. Cet article met en œuvre une telle démarche: les descriptions fournies ici sont basées en premier lieu sur l'aspect formel, le découpage du texte entre les reparties, ainsi que le contenu, sont pris en compte, mais seulement dans un deuxième temps¹⁶.

Le premier schéma à examiner est celui du quintil *aab ab*¹⁷, souvent relié au contexte par un vers «adjoint»: *aab ab(b)*¹⁸. Parfaitement intégré dans le *continuum* dramatique, à première vue il peut sembler le fruit d'une inattention dans la transcription ou lors du passage de la performance orale à la trace écrite¹⁹, il se révèle à un examen plus précis le résultat d'une volonté délibérée. Dans la *Moralité de Fortune et Povreté* le quintil se trouve:

- dans sa forme simple,
- relié au contexte par un vers adjoint: *aab ab(b)*²⁰,
- intégré dans un neuvain *aab ab bcbc*.

Ces différentes configurations apparaissent isolées ou dans des séquences aux vv. 164-169, 172-180, 932-937, 1425-1430, 1592-1596, 1599-1604, 2051-2056. On examinera d'abord la séquence des vv. 1592-1604 (I²¹), où le quintil apparaît isolé (Ia), puis suivi d'un vers adjoint (Ib), ensuite les vv. 932-937 (II) et 1425-1430 (III), où il apparaît suivi d'un vers adjoint, enfin les vv. 2051-2056 (IV) et 164-180 (V et VI), à l'intérieur desquels il est intégré dans des constructions plus complexes.

Voici les vers en question, reproduits dans leur contexte, en gras les vers faisant partie des schémas analysés, entre parenthèses l'indication de la rime des vers adjoints reliant les formes identifiées aux vers qui les encadrent.

I. (f. 30v)

Ia. vv. 1592-1596: *aab ab*

Ib. vv. 1599-1604: *aab ab(b)*

(16) Les références aux formes dans d'autres œuvres suivent ce même principe; lorsque je m'écarte des descriptions données par les éditeurs, je le signale.

(17) Mon attention a été attirée sur cette forme par une remarque dans l'édition de *La condamnation de Banquet* de NICOLAS DE LA CHESNAYE, éd. J. Koopmans et P. Verhuyck, Genève, 1991, p. 49, qui la relève également dans deux autres textes (*Sermon joyeux d'un Cardier de Mouton* et *Sermon joyeux de la Choppinerie*) et indique que le dictionnaire de Morier ne la signale que chez Victor Hugo (cf. H. MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998⁸, p. 1118). J'adopte le terme «quintil» pour désigner la forme isolée, «cinquain» pour désigner la strophe répétée.

(18) Le vers adjoint est utilisé pour lier au contexte les formes dites fixes ou les séquences strophiques, il me semble qu'il joue ce rôle dans le cas présent aussi.

(19) Cette étude est née du besoin de corriger une hypothèse que j'avais émise et qui est infondée: G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes à refrain* cit., pp. 359-360.

(20) Cette configuration peut être lue aussi

comme un sixain *aab abb*, mais il faut souligner que dans nos exemples le dernier vers est toujours séparé des précédents: il appartient à la réplique suivante ou il commence une nouvelle phrase. Il faut aussi tenir compte de la différence «structurelle» entre les réalisations uniques et celles où le sixain fonctionne comme une strophe à l'intérieur d'une séquence qui en comprend plusieurs. H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français* cit., p. 120, donne de nombreuses références: elles correspondent en partie à des occurrences uniques (sur le *sixain isolé*, voir pp. 118, 122-123), qu'on peut lire comme un quatrain ou un quintil accompagnés de vers adjoints (*P. d'Arras*, vv. 8172-8177, 15027-15032; *3 Doms*, vv. 1423-1428, etc.), en partie à des séries strophiques, mais ces dernières sont à réexaminer, leur versification étant en fait plus complexe (*3 Doms*, vv. 289, 1659, 2364, etc.; *S.Q.*, vv. 1227, 4186, 4399, etc.). Certaines références sont à corriger sur la base des éditions qui ont paru depuis; pour *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, cf. *infra* n. 42. Voir aussi à ce sujet T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *Les "Recherches sur le vers français" d'Henri Chatelain* cit., pp. 33, 41-42.

(21) Chaque occurrence est identifiée par un chiffre romain pour faciliter les renvois.

Fortune

- 1590 S'il fault que rigueur injuste ysse
sur moy, qui suis tant noble dame,
par ceste maleureuse fame,
mourir vueil de mort tyrannique. a

Povreté

- 1595 **Pour le grant bien de la chose publique,** a
puis qu'a present ay juridicion b
sur Fortune, il convient que y explique a
tout ce que j'ay a mon intencion: b
si juge moy, seant en tribunal, c
ayant sur toy pouair imperial, c
qu'a ung grant pal en terre bien fichié d
1600 **sera Maleur, ton enfant, atachié.** d
Plus ne fera personne folier e
et n'en sera jamais nul empeschié d
s'il ne le veult soy mesmes deslier. e

Maleur

- 1605 **Quant a moy je veulx obvier** (e)
de tous poins a ceste ordonnance.
La mere n'a point en puissance
ses enfans: droit les y osta

Nous sommes ici à un moment clé de l'action. La construction de la repartie est remarquable: la solennité de l'affirmation de *Povreté*, qui impose sa *juridicion*, son pouvoir judiciaire, est souligné par les décasyllabes et par les deux quintils, qui encadrent un couplet où elle affirme son autorité. Le premier vers du premier quintil et le vers adjoint qui suit le deuxième – *Maleur* annonce son intention de s'opposer à une telle affirmation – assurent le lien avec le contexte. En tenant compte du découpage des reparties, on peut aussi décrire le premier quintil comme un quatrain à rimes alternées précédé d'un vers adjoint, la repartie entière étant un onzain dont le schéma strophique se trouve à cette période comme strophe de ballade²². Quelle que soit la lecture, la dimension construite de l'ensemble paraît évidente.

II. vv. 932-937 (ff. 19v-20r): *aab ab(b)*

Povreté

- 925 Dyogenés, dia! Il est mien,
car tout son avoir vult espandre
pour moy, mesmement Alixandre
ne le sceust submettre a Fortune
ne pour argent ne pour pecune,
car onc point de maison n'avoit
fors ung tonneau ou il estoit.

(22) Cf *infra*, en particulier n. 45.

	Ce roy qui oncques n'ot pareil se mist encontre son soleil	
930	luy priant qu'il le peust avoir et qu'il luy donroit grant avoir.	
	Mais de sa responce l'a point	a
	car il respondi sur ce point:	a
	tes dons vueil tous habandonner,	b
935	mais, beau sire, ne m'oste point	a
	ce que tu ne me peulx donner.	b
	<i>Fortune</i>	
f. 20r	Je ne faiz conte de mener	(b)
	telz meschans gens avecquez moy.	
	Maiz se tu as raison en toy	
940	tu peulx congnoistre clerement	
	que j'ay en mon gouvernement	
	l'universelle monarchie.	

Le quintil termine une intervention de *Povreté*, il souligne le caractère lapidaire de la réponse de Diogène à Alexandre; le vers adjoint assure la continuité avec la repartie suivante.

III. vv. 1425-1430 (ff. 27v-28r): *aab ab(b)*

	<i>Franç Arbitre</i>	
	Povreté! Donnez luy ung sault ²³ !	
	<i>Fortune</i>	
	Helas, Maleur! Le cueur me fault.	
	<i>Maleur</i>	
1425	Mourrez vous en ceste bataille?	a
f. 28r	<i>Fortune</i>	
	Ceste Povreté coupe et taille	a
	mes rains.	
	<i>Eur</i>	
	Gardez qu'el ne vous serre.	b
	<i>Fortune</i>	
	Je n'ay membre qui me faille.	a

(23) Ce vers comporte un reste de refrain (matérialisé par les caractères espacés), voir

G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes cit.*, pp. 356-358.

*Franc Arbitre***Bon, vela Fortune par terre.****b***Povreté*1430 **Vous vous sentirés de la guerre,**
vous avez huy trop quaqueté.**(b)***Fortune*Pour Dieu! Ostés moy Povreté
qui tient contre moy ses argus.

Le quintil, fragmenté entre les interventions de plusieurs acteurs – *Fortune* d’une part, *Maleur*, *Eur*, *Franc Arbitre*, puis *Povreté* de l’autre – est utilisé au plus fort de la lutte entre *Povreté* et *Fortune*. Il souligne l’agitation qui règne sur scène et se clôt sur la constatation que la lutte est finie: *Fortune* est à terre; le vers adjoint ici aussi assure la continuité avec la suite.

IV. vv. 2051-2056 (f. 37r): *aab ab(b)*

2045 Ainsi doncquez la prescience
laisse au contingent contingence,
neccessaire en neccessité,
et tout homme en sa vollenté
ne se peult jamais excuser
qu’il ne peult de franchise user.
Et note hardiment ce point.

Destinee

2050 Quant a moy, je n’entens point
ung mot de ta solution.
Veulx tu mestre distinction
entre fatum et providence,
entre predestinacion,
2055 **reprobation, prescience?**
Je n’y voys point de difference
qui soit enseigné en meillieu:
tout est actribué a Dieu.

a**a****b****a****b****(b)****c****c***Franc Arbitre*

2060 Selon la maniere d’entendre
difference y est bien donnee
et sicomme elle se peult prendre.
Bonnet l’a bien determinee,
saint Thomas l’a examinee,
de Roma en dit sa sentence,
2065 et brief vecy la difference.

d**e****d****e****e****b****b**

Dans cet exemple le quintil constitue la partie centrale d'une repartie, mais sa fonction – mise en évidence par le vers adjoint – est analogue à celle des deux premiers passages examinés. *Destinée* résume dans une question rhétorique son propre statut: on ne peut pas distinguer, c'est-à-dire séparer, la fatalité, la providence, la prédestination, la condamnation du pécheur, la prescience divine; ce sont tous des attributs de la puissance de Dieu. Comme dans le premier exemple, le quintil permet de souligner la formulation lapidaire de la phrase. Quant au vers adjoint, même s'il n'assure pas la continuité entre les reparties, il a une fonction analogue: il permet d'enchaîner avec le couplet final du discours. La suite du texte permet toutefois d'aller plus loin dans l'analyse²⁴: le début de l'intervention de *Franc Arbitre*, vv. 2059-2063, contrairement à l'usage non relié par la rime à ce qui précède, est constitué d'un quintil *ab abb*²⁵, qui joue d'un effet spéculaire par rapport aux vers précédents²⁶. En fait, en tenant compte du contenu et de la syntaxe du texte, on peut mettre en évidence deux septains, dont le parallélisme est révélé par l'absence de rime «mnémonique»: vv. 2052-2058 et 2059-2065. La première réplique est constituée d'un neuvain dont les deux premiers vers assurent la liaison avec ce qui précède et ce qui suit, le deuxième fonctionnant comme un vers adjoint, et les deux répliques étant ouvertes par la reprise du verbe *entendre*. Ensuite les deux septains sont mis en valeur «par un écho de timbre (*providence: prescience: difference: sentence: difference*) qui produit la liaison phonique entre les deux répliques, et permet à Franc-Arbitre d'asséner sa *difference*». Ainsi considérés, ces septains non seulement ont la même structure (*ababbcc*), mais par l'écho des rimes viennent à créer une structure fermée sur elle-même: (*a*)*ababbcc/dedeebb*. La rime *bb* revient d'ailleurs trois fois dans la suite de la réplique en couplets d'octosyllabes (vv. 2070-2071, 2082-2083, 2120-2121), la troisième fois, avec la reprise des mots *difference* et *providence*, en position finale, juste avant le dernier vers qui, par la rime «mnémonique», assure la continuité avec l'intervention suivante. Le quintil comme forme autonome disparaît donc dans cette structure plus large, mais, comme dans l'exemple qui suit, il me semble jouer un rôle: l'agencement particulier des rimes fonctionne ici comme amorce.

V-VI. (ff. 4v-5r)

V. vv. 164-169: *aab ab(b)*

VI. vv. 172-180: (*a*)*ab ab bc bc*

	Compagnie me fault expresse ²⁷ ,	
	car je desyre	
	trouver a qui je me desyre	
	et qui me donne au cueur leesse²⁸:	a
165	Bon Heur?	

(24) Je cite dans ce qui suit les remarques du relecteur anonyme de la revue: je le remercie vivement.

(25) Forme répertoriée par Chatelain (*Recherches sur le vers français* cit., p. 130), mais seulement comme élément de dizain.

(26) Dans la moralité un tel enchaînement est rare, il apparaît seulement dans la première partie des strophes de la première ballade insérée (cf.

G.M. ROCCATI, *Les ballades insérées dans la "Moralité de Fortune et Povreté"* cit., p. 354) et au début d'un neuvain en décasyllabes, plainte finale de *Maleur*, peu avant la conclusion de la pièce (vv. 2341-2349).

(27) La rime est reprise de la forme complexe qui précède.

(28) Ms. *lesse*.

	<i>Eur</i>		
	Me vecy, ma princesse,	a	
	se vous avés de moy besoing²⁹.	b	
	<i>Fortune</i>		
	Maleur?		
	<i>Maleur</i>		
f. 5r	Que vous plaist ma maistresse?	a	
	<i>Fortune</i>		
	Ou es tu?		
	<i>Maleur</i>		
	Je ne suis pas loing.	b	
	<i>Fortune</i>		
170	Mes enfans, je suis en grant soing	(b)	
	d'une chose que vous diray,	c	
	car je vous promets que d'ire ay	c	
	plus qu'on ne sçauroit exprimer.	d	
	J'ay veu qu'on me souloit amer	d	
	et avoir en grant reverence:	e	
175	par tout de ça et de la la mer³⁰	d	
	je regnoye en preeminence,	e	
	d'onneur et de magnificence	e	
	mon royaulme estoit decoré.	f	
	<i>Maleur</i>		
180	Je cuide moy, comme je pence,	e	
	que ce fust en l'aage doré.	f	
	<i>Fortune</i>		
	Il est vray, ce fut Saturnus		
	qui le scecle ainsy disposa.		

Nous sommes au début de la pièce: après une longue plainte, *Fortune* appelle instamment ses enfans. Ils sont déjà sur scène, mais ils sont intervenus seulement dans une sorte d'aparté, en s'adressant au public, pour évoquer entre eux les plaintes d'hommes et de femmes soumis à leur mère dans le passé. Pour se calmer, celle-ci veut leur confier sa préoccupation et son amertume car les hommes ne la respectent plus. Il s'agit donc d'une scène de présentation qui explicite les noms des personnages et leurs rapports de parenté.

La forme, par le recours à deux quintils – reliés comme dans le texte I par un couplet – reflète l'importance du moment. Le premier quintil occupe les vv. 164-169: un dialogue formé de brèves reparties, suivi d'un vers adjoint, premier vers

(29) Ms. *besong*.

(30) Pour la rime *mer / sommer / clamer*, cf. *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. critique

par O. Jodogne, t. II, Bruxelles, 1983, p. 42, cf. aussi p. 98.

de l'intervention suivante, plus longue, et d'un couplet autonome. Comme dans le texte I, il s'agit de bien marquer le caractère emblématique d'une situation – ici la mise en cause de la domination de *Fortune*, dans le texte II l'affirmation de la domination de *Povreté*. Le deuxième quintil est intégré dans un neuvain *aab ab bcbc*, neuvain qu'on trouve aussi ailleurs: dans le *Sermon joyeux de la Choppinerie*³¹ et dans le *Sermon de l'endouille*³². Dans ce neuvain le quatrain final assure la transition avec les quatrains, huitains et sixains à rime alternée qui suivent (vv. 177-258). Ici aussi, cependant, l'analyse du contenu permet d'aller plus loin. En tenant compte de l'agencement de la phrase, le neuvain (vv. 172-180) doit plutôt être considéré comme un huitain précédé d'un vers adjoint: *(a)abab bcbc*. On retrouve ainsi la structure des vers qui vont suivre: même s'il fait partie de la première réplique de *Fortune*, plus longue que celles utilisées dans le dialogue qui s'ouvre, le huitain appartient déjà à cette deuxième phase. La configuration métrique particulière s'explique par la situation de ces vers – le premier jeu à trois entre *Fortune* et ses enfants: le quintil ferme une séquence, la réplique de *Fortune* qui suit constitue une sorte d'introduction au dialogue où elle va détailler la nature de son double pouvoir, confié à ses enfants, *Eur* et *Maleur*³³.

En conclusion, on peut tenir pour assuré que le quintil n'est pas le fruit d'une négligence, mais reflète la volonté de souligner par la forme un moment important pour le contenu ou dans le déroulement de l'action. Le plus souvent cet enchaînement particulier de rimes correspond à la fermeture d'un discours. Il s'agit donc d'un schéma de clôture, utilisé dans le *continuum* dramatique quand il faut arrêter l'attention sur un point ou fermer une séquence³⁴. Son utilisation ne s'arrête cependant pas là. Il apparaît en fait en trois situations typiques – la première étant la plus caractéristique et la plus fréquente –, détaillées ci-dessous.

a) Le quintil termine une intervention et on veut marquer une sorte de pause pour mettre bien en valeur le contenu, un vers adjoint assure la continuité avec ce qui suit: *aabab - (b)*. Ce schéma se réalise dans les textes Ib, II, III et V, les deux derniers présentant également un intérêt spécifique par la fragmentation des répliques. Dans les textes IV et VI, et dans le texte I considéré dans son ensemble, le quintil se dissout dans une structure plus large, mais il s'agit toujours de situations marquant une pause ou une transition: dans le texte I la sentence de *Povreté* – *Maleur* doit être attaché –, dans le texte IV une interrogation rhétorique lapidaire proférée par *Destinée* face à *Franc Arbitre*, dans le texte VI le passage à une autre phase dans l'action – après sa plainte introductive, l'échange de *Fortune* avec ses enfants.

b) Le quintil est coupé à son début entre deux interventions ou par l'organisation des phrases – *a - abab* –, le couplet d'ouverture assure la continuité avec ce qui précède, le quatrain qui reste est intégré dans une structure qui le dépasse. Dans ce cas de figure le quintil en tant que tel disparaît, il me semble cependant que l'agencement particulier des rimes peut jouer un rôle comme amorce ou comme signal de rupture. Dans le texte Ia le premier vers du premier couplet ferme l'intervention de *Fortune* de manière à ouvrir de manière solennelle, par le quatrain à rimes alternées,

(31) Vv. 336-344, *Recueil de sermons joyeux*, éd. critique avec introduction, notes et glossaire par J. Koopmans, Genève, Droz, 1988, pp. 164-165, cf. aussi p. 141.

(32) Vv. 57-65, *ibid.*, pp. 194-195.

(33) Il n'est pas nécessaire de penser à la trace d'une forme particulière, hypothèse que je proposais dans mon article *Les rondeaux et autres formes*

à refrain cit., pp. 359-360.

(34) À noter que dans le *Sermon joyeux de la Choppinerie* ce quintil se trouve toujours en position de clôture, il termine chaque partie (sauf la dernière où il est intégré, comme on vient de le voir, dans un neuvain qui le développe), cf. *Recueil de sermons joyeux* cit., p. 141, et *infra* n. 40.

l'intervention de *Povreté*, particulièrement importante parce qu'elle profère ici sa sentence. Dans les textes IV et VI la coupure se situe à l'intérieur d'une réplique et elle est marquée seulement par l'organisation des phrases: dans les deux cas la situation, et le discours, sont à un tournant.

c) Le quintil est fragmenté entre plusieurs intervenants. Les textes III et V en fournissent des exemples: ce sont des situations d'échanges, très vifs dans le cas du texte III, le quintil jouant le rôle habituellement assuré par le rondeau.

On peut donc retenir que ce quintil est bien une forme stable, qui mérite d'être décrite en tant que telle³⁵ et qu'on ne peut pas réduire au quatrain *abab* lié au contexte par des vers adjoints³⁶. On la retrouve dans d'autres textes de l'époque³⁷: dans les sermons joyeux – *Sermon d'un cardier de mouton*³⁸, *Sermon joyeux de Saint Velu*³⁹, *Sermon joyeux de la Choppinerie*⁴⁰ –, dans la *Moralité à six personnages* du ms. fr. 25467⁴¹, dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban⁴². Cet agencement particulier de rimes s'est peut-être développé sous l'influence de la ballade: rare auparavant, on le trouve dans la queue de la strophe, reprise dans l'envoi, dans plusieurs formes courantes à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle, en particulier dans le neuvain *ababcccd*⁴³, dans le dizain *ababbcccd*⁴⁴ et dans le onzain *ababc-*

(35) Chatelain la signale uniquement pour des vers de 10 syllabes (*Recherches sur le vers français* cit., p. 130; cf. aussi pp. 245-246), mais il faut corriger une des références: la fin de la complainte en huitains dans les *Poésies* d'AGNÈS DE NAVARRE-CHAMPAGNE (éd. P. Tarbé, Paris et Reims, 1856, pp. 11-12) est en fait un septain *aabbcb*. Quant au passage indiqué dans *L'arbre de Bourgonne sur la mort du duc Charles*, il est constitué de 10 cinquains (*Les faictz et dictz de Jean Molinet*, publiés par N. Dupire, Paris, 1936-1939, I, pp. 234-235), il s'agit donc d'une forme spécifique bien différente du quintil tel qu'on le trouve dans notre moralité.

(36) Vers complémentaires chez Chatelain, qui indique: «*aabab* et *ababb* se rangent naturellement au chapitre du quatrain: le quatrain se trouve ainsi complété dans une foule de passages des œuvres dramatiques quand une tirade en quatrains commence ou finit; le vers complémentaire est souvent séparé des autres par le dialogue» (*Recherches sur le vers français* cit., p. 129, cf. aussi p. 243). Cela est évidemment vrai quand il s'agit de relier une séquence de plusieurs quatrains au contexte, mais ne correspond qu'imparfaitement à la réalité des vers où le quatrain est unique: en le considérant tout seul, on le banalise, et on perd l'effet stylistique qui me semble recherché.

(37) Je n'indique que quelques exemples, relevés par sondage, pour mettre en évidence la diffusion de la forme, sans viser l'exhaustivité. Toutes ces occurrences mériteraient une analyse fine, mais ce n'est pas le but de cet article.

(38) Aux vv. 136-140, 145-149, 156-160 (*Quatre sermons joyeux*, éd. critique avec introduction, notes et glossaire par J. Koopmans, Genève, Droz, 1984, pp. 71-72).

(39) Aux vv. 12-16, 34-38, 117-121, 179-183, 184-188 (*ibid.*, pp. 79-86).

(40) Aux vv. 33-37, 166-170, 311-315 (*Recueil de sermons joyeux* cit., pp. 144-163). Je n'ai pas pu

consulter: *Le sermon de la choppinerie*, edizione critica di un testo in moyen français a cura di G. Almanza Ciotti, Roma, 1999.

(41) Aux vv. 465-470 (aussi aux vv. 2131-2136, 2145-2150 et 2244-2248, mais intégrée dans des suites plus complexes; à noter aussi les vv. 479-483, 486-490: *ab abb*), *Moralité à six personnages*. *BnF ms. fr. 25467*, éd. J. Blanchard cit., pp. 23-24, 118-120, 124-125; voir le compte-rendu de l'édition par X. Leroux, déjà cité, pp. 255-256. Pour *La condamnation de Banquet*, voir *supra* n. 17.

(42) Dans *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. Jodogne cit., t. II, p. 133, l'éditeur relève la forme: *aab ab* aux vv. 10010-4 (en fait *aab ab(b)*), et, parmi les formes proches: *ab aab* aux vv. 34425-9 (en fait *aab aab*). Il ne relève aucune occurrence de la forme *aab abb* car, dans sa description, il ne retient que le quatrain central (*abab*, cf. vv. 26443, 27436, 28695).

(43) Cf. H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français* cit., p. 167, 174. Dans cette forme, le schéma apparaît pour la première fois dans une ballade du *Parfait du Paon* de Jean de le Mote (daté 1340, cf. M.-R. JUNG, *La naissance de la ballade dans la première moitié du XIV^e siècle*, de Jean Acart à Jean de le Mote et à Guillaume de Machaut, in «L'analisi linguistica e letteraria» VIII (2000), 1-2, pp. 7-29, en particulier pp. 16-17, 27). U. MÖLK, Fr. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, W. Fink Verlag, 1972, le relèvent auparavant seulement dans deux chansons et un jeu-parti (schéma n. 1206, items 2075-2077). Le cinquain final n'acquiert une réelle autonomie que dans les strophes où les rimes de la queue ne reprennent pas celles du front, je me limite donc à ces exemples.

(44) Cf. H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français* cit., p. 137, 167, 175; U. MÖLK, Fr. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique* cit., schéma n. 1077, items 1797-1798. On le trouve notamment dans la

*cddeE*⁴⁵. Après un front à rimes alternées, prolongé, dans les deux derniers cas, par un redoublement de la deuxième rime ou par un couplet central autonome, le schéma du cinquain final, repris dans l'envoi, est le même que dans notre quintil. Dans la ballade, en particulier dans l'envoi, il assure la même fonction de clôture que nous avons constatée, il a donc pu être repris, de manière plus ou moins réfléchie.

Enfin, il faudrait peut-être aussi examiner précisément les passages où apparaissent des formes proches, éventuellement associées à notre schéma⁴⁶. Le jeu sur deux rimes se prête à de multiples variations⁴⁷ et on trouve d'autres schémas voisins, comme les formes *ab aab*⁴⁸ et *abb ab*⁴⁹, qui mériteraient peut-être aussi d'être relevées systématiquement.

Un dernier point doit être souligné: la forme est simple, trop simple, tellement simple que dans les arts de seconde rhétorique elle n'apparaît même pas. Elle est d'autant plus intéressante pour nous car elle fait donc partie des usages habituels, non thématiques, "formalisés" implicitement⁵⁰, tellement évidents qu'on ne juge pas utile de les intégrer dans un enseignement théorique.

* * *

Quelques autres anomalies dans les couplets d'octosyllabes recèlent peut-être des détails intéressants, mais sans qu'on puisse dépasser le niveau de la simple description. Les octosyllabes orphelins, sans qu'il y ait rupture dans le sens, révèlent peut-être la recherche d'un jeu particulier⁵¹. Un premier exemple est donné par le v. 293 (f. 7r), ici dans son contexte:

Ergo, doncques, Maleur me sert
comme toy, s'il sert ou desert
que sa seigneurie conserve,
290 et que non plus je ne l'asserve,
que sa personne a deservy.
Se tu es doncques bien servy
de gens ta grace desservans,
soubz luy, qui le puissent servir
295 et sa grace auxi desservir,
si aura, car Raison l'ordonne.

première ballade insérée dans notre moralité (cf. mon article *Les ballades insérées dans la "Moralité de Fortune et Povreté"* cit., p. 354) et dans le fragment de ballade des vv. 223-248 de la moralité du ms. 25467 (éd. Blanchard cit., pp. 11-12).

(45) Cf. H. CHATELAIN, *Recherches sur les vers français* cit., p. 167, 177; U. MÖLK, Fr. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique* cit., schéma n. 1231, item 2239. Dans cette forme les schémas du dizain et du onzain apparaissent pour la première fois dans quatre ballades de Jean de le Mote (dans trois cas le refrain est de deux vers, les ballades sont datées 1339 et 1350/60, cf. M.-R. JUNG, *La naissance de la ballade dans la première moitié du XIV^e siècle* cit., pp. 8, 15-16, 18, 27-28). Le onzain se trouve notamment dans la ballade qui apparaît à la fin de la moralité du ms. 25467 (vv. 2269-2306, éd. Blanchard cit., pp. 126-128). Le onzain qui constitue l'intervention de *Povreté* dans notre texte I est construit précisément

de cette manière, avec deux vers adjoints, avant et après, qui le relient au contexte, cf. *supra*.

(46) Cf. *supra* n. 25, 26, 41, 42.

(47) D'ailleurs le schéma est proche de la partie finale du rondeau, *aaab ab*, le schéma complet étant: *AB aA ab AB*.

(48) Cf. CHATELAIN, *Recherches sur les vers français* cit., p. 131, 133, 137.

(49) *Ibid.*, p. 131, 133.

(50) Sur la complexité spécifique, constitutive du texte dramatique médiéval, entre formatage, oralisation et formalisation, voir T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *De l'oral à l'oral* cit.

(51) À ce sujet, cf. X. LEROUX, *Des vers sans rime ni raison? Remarques sur les vers dits "orphelins" dans les mystères du Moyen Âge*, in «Revue des Langues Romanes» 117 (2013), pp. 27-48, en particulier pp. 29-32.

Fortune explique à *Eur*, qui s'estime supérieur à son frère, que lui et ce dernier ont même dignité. Ses deux enfants sont ses deux mains, dont elle se sert pour distribuer aux hommes ce qui est de son ressort: le bon et le mauvais sort. Donc *Maleur* la sert au même titre que *Boneur*, et, de la même manière que lui, il doit conserver sa souveraineté et les gens qui l'ont servi, dans le sens de service féodal, c'est-à-dire les malheureux. L'articulation du discours est suffisamment difficile pour qu'on puisse imaginer qu'un vers ait été oublié, mais on peut aussi envisager que l'effet stylistique, obtenu par l'allitération et la reprise de mots ayant les mêmes racines dans une série d'expressions apparentées, a été considéré suffisamment fort pour que le v. 293, orphelin, soit accepté tel quel.

Autre exemple de vers orphelins, les vv. 746-747 (f. 16r-v), les voici dans leur contexte:

Povreté

J'ay plus que tous ceulx de la terre
combien qu'ilz ayent grant puissance.

Eur

740 Quel chose as tu?

Povreté

J'ay souffisance.

Frac Arbitre

745 Souffisance est ung grant avoir,
souffisance est ung haultain bien,
souffisance fait tout avoir.
Qui n'a souffisance, il n'a rien,
souffisance ront le lyen
d'avarice qui art et brule.

Povreté

750 **Qui a souffisance, il a tout,**
il a tout qui a souffisance
et je fais d'elle a ma plaisance,
f. 16v plaisamment tousjours me regente,
gentement pour pou me contente.
Contenter m'en doy, c'est raison,
car j'ay par elle a ma maison
tout ce qui m'est neccessité.

Maleur

755 Et quel est ton nom?

Povreté

Povreté,
et n'y a homme qui le m'oste.

Arrivée sur scène en chantant, insouciant, *Povreté*, qui n'a pas encore dit son nom, croise les autres personnages, en particulier *Franc Arbitre*. Au cours du dialogue elle en vient à affirmer son indépendance, sa *souffisance*. Les vers en question méritent un commentaire. La rime *puissance-souffisance* des vv. 739-740 est reprise avec *souffisance-plaisance* aux vv. 748-749: ce genre de reprise suggère une interpolation⁵². Au milieu, l'intervention de *Franc Arbitre*, bâtie sur la répétition du terme *souffisance*, forme en effet une sorte de tout autonome qui se termine par un vers orphelin: sans doute les deux dernières rimes devaient être reprises une fois et la strophe est donc incomplète de ses deux derniers vers: *ab ab bc (bc)*.

Le premier vers de l'intervention de *Povreté* qui suit est cependant aussi orphelin, mais son dernier terme est repris dans le vers suivant (v. 748) et surtout au début du dernier de la repartie (v. 754), encore une marque d'interpolation possible. Au début, la reprise de *tout* se fait selon une technique – ce sont des vers en «rithme annexe» selon la classification de Pierre Fabri⁵³: chaque fin de vers est reprise au début du suivant – qui organise la repartie entière: *tout/tout, plaisance/plaisamment, regente/gentement, contente/contenter*.

Tous ces éléments suggèrent que les deux interventions pourraient être des interpolations imparfaites. La question du v. 740 trouve une suite assez logique au v. 755. On pourrait imaginer un texte primitif formé des vv. 740^a (*Eur*), 740^b/754 (*Povreté*), 755 (*Maleur*), etc., texte où les couplets seraient respectés:

...
combien qu'ilz ayent grant puissance.

Eur

740 Quel chose as tu?

Povreté

J'ay souffisance,
tout ce qui m'est neccessité.

Maleur

755 Et quel est ton nom?

Povreté

Povreté,

...

À ce premier état a dû s'ajouter ensuite la tirade de *Franc Arbitre* (vv. 741-746), puis celle de *Povreté* (vv. 747-754). La reprise en anadiplose (vv. 741, 747) des termes *souffisance* (v. 740) et *tout* (v. 754) a peut-être fonctionné comme amorce pour une interpolation centrée sur la notion importante de *souffisance*, interpolation qui est toutefois restée imparfaite dans la rédaction.

(52) À ce sujet, cf. D. SMITH, *Maistre Pierre Pathe- lin. Le Miroir d'Orgueil*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2002, pp. 82-100; T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *De l'oral à l'oral: réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques* cit., pp. 31-33.

(53) Cf. P. FABRI, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*, publié (...) par A. Heron, Rouen, 1889-1890, t. 2, pp. 44-45.

Dans un dernier cas on ne peut pas exclure simplement l'oubli d'un vers, s'agissant d'une énumération. Dans l'intervention suivante, le v. 342 (f. 8r) est orphelin. *Maleur* énumère les «seigneuries» qu'il peut confier à ses gens. La suite des titres – empereur, roi, duc, comte, marquis, seigneur – est tout à fait conforme à la hiérarchie féodale. On voit mal quelle autre charge aurait pu trouver place entre roi et duc ou duc et comte⁵⁴, mais un vers oublié, omis à cause d'une mauvaise lecture⁵⁵, est tout à fait possible:

- 335 Tout premier, j'ay Merancolie,
 Douleur, Tristesse en general
 dessoubz mon timbre imperial,
 et, a cause de propriété
 de mon empire et dignité,
 340 j'ay ung royaume a ma puissance
 qui se nomme Desesperance.
 Je suis duc de Desconfiture,
 conte⁵⁶ d'Anuy et de Soucy,
 marquis de Mal Empire aussi,
 345 seigneur de Travaux et de Paines.

Il faut remarquer que la même rime du vers orphelin réapparaît plus bas aux vv. 351-352. Cependant les vv. 335-345 et 348-365⁵⁷ sont conçus comme des énumérations et les deux séries ont chacune une cohérence propre: la reprise est vraisemblablement purement fortuite et il n'est pas nécessaire d'imaginer qu'on ait là la trace non résorbée d'un développement «performanciel».

En conclusion, dans ces cas aussi⁵⁸, surtout en ce qui concerne le quintil analysé, nous constatons combien la construction d'un texte dramatique du xv^e siècle est soignée, et combien elle est éloignée de notre sensibilité. Même s'ils n'appartiennent pas au théâtre classique, certains traits de notre moralité – l'absence de mimétisme et d'action réalistes, le manque total de vraisemblance, la dimension symbolique, savante, à la limite du pédantisme, le mélange du sérieux et du comique, l'attitude parodique – font toujours partie, au fond, de notre grammaire du dramatique; les expériences du «Nouveau théâtre» le montrent. La dimension métrique en revanche nous échappe complètement, on touche là à une altérité fondamentale qu'on ne peut reconstituer que par le travail critique. Les exigences qu'on vient d'examiner et qui se révèlent dans des anomalies en apparence totalement anodines permettent de prendre la mesure de l'éloignement de textes qui nous sont illusoirement proches.

G. MATTEO ROCCATI

Università degli Studi di Torino

(54) On pourrait penser à baron, mais il s'intègre mal dans une suite si précise.

(55) Au v. 343, le tracé semblable des mots *conte* et *toute* a pu être à l'origine d'une omission.

(56) Pour *comte*; on peut lire aussi *toute*.

(57) *J'ay mes belles chanoineries | pour pourveoir ceulx de ma chapelle: | je donne en yver quant il gelle | le doyenné de Morfonture | et les prebendes de Froydure | dedens l'Eglise de Froyx Vault. | J'ay,*

pour mes chantres principaulx, | comme ma teneur et ma contre, | la prevosté de Mal Contre. | Je donne auxi Faulte d'Argent, | ung benefice bel et gent, | qui vault en distribucions, | paines et tribulations. | Toutes offices departons, | comme de Poings et de Bastons, | par beau previllage paten, | et les prebendes de Va-t-en | qui sont en ma collacion.

(58) Cf. G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes à refrain* cit., p. 361.